

A SEDUÇÃO LIBERTINA COMO ARTE DO EQUÍVOCO EM CRÉBILLON E LACLOS

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO

FCBS e CELL¹

Universidade do Algarve

aacarva@ualg.pt

Resumo

De entre toda a literatura que encena a libertinagem, de Ovídio aos nossos dias, Claude Crébillon e Laclos terão sido daqueles que mais argutamente trataram a questão da linguagem equívoca de Eros. No universo fechado e policiado em que circulam as suas personagens, *feira de vaidades* tão requintada como cruel, o duplo sentido das palavras, não detectado a tempo ou mal interpretado, pode conduzir a uma *mise à mort*, mesmo quando apenas moral e social, da incauta vítima. Cerimonial estratégico, a sedução é aqui uma relação dual e agonística que visa a derrota/conquista do objecto do desejo, por vezes de forma violenta, empregando o sedutor todas as armas à sua disposição. Discurso essencialmente estratégico, a sedução utiliza um código linguístico e retórico que dissimula as reais intenções do libertino sob a máscara do discurso amoroso.

Abstract

Considering all literary texts about libertinage, from Ovid to nowadays, Claude Crébillon and Laclos are surely amongst those who treated with more wit the issue of Eros' ambiguous language. Within the closed and policed universe where their characters circulate, a vanity fair as refined as cruel, words' double meaning, when not detected in time or when misinterpreted, can lead the incautious victim to a *mise à mort*, even when it is merely a moral and social death. As a strategic ceremonial, seduction appears as a dual and agonistic relation with the purpose to defeat/ to conquer the object of desire, sometimes in a violent way, and the seducer uses all means at hand. As an essentially strategic discourse, seduction makes use of a linguistic and rhetorical code that conceals libertine's real intentions under the mask of the language of love.

Palavras-chave: Sedução libertina, Equívoco, Crébillon, Laclos

Keywords: Libertine Seduction, Equivocation, Crébillon, Laclos

¹ Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve – Linha de Investigação intitulada *Estudos Literários e Comparados – Tarefa 1: “Identidades e Diferenças Europeias e Extra-Europeias no Plano Literário e Cultural”*.

De acordo com a etimologia, *seduzir* significa “desviar do seu caminho”, da sua verdade, o sentido das palavras proferidas. Se, como diz o poeta David Mourão-Ferreira, *a sedução escreve torto por linhas direitas* (1993: VI) e se, de acordo com Francesco Alberoni (1991: 99), *o grande sedutor fala às suas vítimas do sexo feminino como se fosse uma outra mulher*, então poder-se-á colocar o *equívoco* no centro da retórica da sedução, cujo objectivo é o de contribuir decisivamente para o processo de encantamento que leve à rendição do objecto de desejo, mesmo quando a vítima se tenta iludir a si própria, fingindo não perceber o engano. De entre toda a literatura que encena a libertinagem, de Ovídio aos nossos dias, Claude Crébillon e Laclos terão sido daqueles que mais argutamente trataram a questão da linguagem equívoca de Eros. No universo fechado e policiado em que circulam as suas personagens, *feira de vaidades* tão requintada como cruel, o duplo sentido das palavras, não detectado a tempo ou mal interpretado, pode conduzir a uma *mise à mort*, mesmo quando apenas moral e social, da incauta vítima. Cerimonial estratégico, a sedução é aqui uma relação dual e agonística que visa a derrota/conquista do objecto do desejo, por vezes de forma violenta, empregando o sedutor todas as armas à sua disposição: razão, emoções, sentimentos, sensualidade, linguagem (tanto verbal como corporal, mas também a simbólica do espaço e dos objectos). Discurso essencialmente estratégico, a sedução utiliza um código linguístico-retórico que dissimula as reais intenções do libertino sob a máscara do discurso amoroso, aparentemente decantando e sublimando o desejo, como procuraremos demonstrar a partir da análise do funcionamento da tática do *equívoco* no *corpus* crébilloniano e nas *Liaisons dangereuses*.

O romance de Choderlos de Laclos (1741-1803), *Les Liaisons dangereuses* (1782), será certamente bem mais conhecido do que os de Crébillon, mas estes constituem uma das suas principais fontes, como demonstrou Laurent Versini no seu aturado estudo intitulado *Laclos et la tradition* (Versini, 1968), razão pela qual nos iremos aqui deter mais demoradamente no *corpus* crébilloniano. Por outro lado, as questões que nos interessam, encontrando-se, em Crébillon, dispersas ao longo de um conjunto de cerca de onze obras, surgem, em Laclos, essencialmente concentradas no par libertino constituído pela Marquesa de Merteuil e pelo Visconde de Valmont e nas perigosas relações que estes entretencem com as personagens que fazem gravitar à sua volta, sobretudo os jovens apaixonados Cécile de Volanges e o Cavaleiro Danceny, assim como a devota Presidente de Tourvel. É como se Laclos tivesse decantado a obra do seu predecessor (entre outras fontes) e dela tivesse extraído os elementos essenciais para a criação tanto do seu par infernal, como dos jovens ingénuos, ou ainda da avisada mas sensível devota.

Toda a obra de Claude Crébillon (1707-1777) gravita em torno da temática amorosa. Como se pode ler no prefácio dos *Égarements*: “l’amour seul préside ici” (Crébillon, 2000a: 72). Com efeito, o autor apresenta-nos uma constante análise dos meandros secretos do sentimento, do desejo e da vaidade que regulam as relações sociais do círculo mundano da aristocracia parisiense da época da Regência de Filipe de Orleães e do reinado de Luís XV. Tal como os mestres libertinos por si criados, Versac, Chester ou Alcibiade, entre outros (os quais todos somados irão dar Valmont), o romancista dedica-se “à la profonde connaissance [...] du cœur humain et au talent si particulier et si rare dont [l'] a doué la nature, d'en développer les replis les plus cachés” (Crébillon, 2002b: XV, 338).

Por outro lado, o contexto social particular que constitui o objecto único, tanto da análise moral do autor dos *Égarements* como da de Laclos, caracteriza-se pelo seu fechamento ao exterior, centrando-se exclusivamente em si próprio. A *bonne compagnie* é, portanto, um grupo *selectivo* (pelo nascimento) e *coeso* (pelos códigos comportamentais e linguísticos), seguindo a tradição do modelo das sociedades de corte.

No entanto, em relação ao passado, a degradação dos costumes eleva-se agora a um nível nunca visto, embora um verniz de decência cubra o excesso de libertinagem, verniz esse constituído pelo cerimonial protocolar do decoro e pela linguagem codificada, caracterizada pelo desvio cínico e decente entre a palavra e o sentimento, entre o discurso e as acções. Tanto o prestígio social como até a mera sobrevivência dependem agora do domínio do código linguístico do *jargon à la mode*, equívoco na sua essência. Este código é uma máscara, mas é sobretudo uma arma, quer de ataque quer de defesa. Dominá-lo significa dominar os outros; ser eficaz na persuasão permite exercitar o poder. Os melhores exemplos serão, de facto, Valmont e, sobretudo, Merteuil. Jogo de máscaras, a sedução esconde, portanto, a subjectividade para deixar transparecer apenas as capacidades intelectuais e retóricas para a representação dos vários tipos amorosos. Para brilhar e vencer neste círculo social, é preciso possuir “le bon ton”, ou seja, “le ton de la bonne compagnie”, o qual consiste, de acordo com o libertino dos *Égarements*, o Conde de Versac, “dans la noblesse et l’aisance des ridicules” (Crébillon, 2000a: 217-218), ou ainda:

Une négligence dans le maintien, qui, chez les femmes, aille jusques à l’indécence, et passe chez nous ce qu’on appelle aisance, et liberté. Tons et manières affectés, soit dans la vivacité, soit dans la langueur. L’esprit frivole et méchant, un discours entortillé, voilà ce qui, ou je me trompe fort, compose aujourd’hui le ton de la bonne compagnie. (Crébillon, 2000a: 218)

Contudo, também é esse jogo de máscaras que mantém coeso este microcosmo social e o preserva da destruição. No reino das aparências, a virtude não passa de quimera, de um

preconceito ridículo ou, de acordo com as conveniências, de uma máscara. Esta nova forma de civilidade, ao divorciar-se por completo da *honnêteté* seiscentista, proclama um hedonismo cada vez mais desregrado, mas também mais rebuscado. Como nos ensina Norbert Elias (Elias, 1985), a civilidade das sociedades aristocráticas é uma técnica complexa baseada no poder persuasivo da conversação e de um comportamento mundano conveniente, sobretudo no que respeita à galanteria. Tal facto implicou desde sempre o jogo “teatral” da construção de uma personagem pública que esconde o sujeito. Porém, no século XVIII, o *galant homme* brilhante transforma-se no *homme à bonnes fortunes*, no *petit-maître à la mode*, pretensioso, frívolo e ridículo, cujos talentos servem apenas para a gloriosa criação de uma bela reputação através da lista das suas conquistas amorosas, mais valorizadas em função do seu maior grau de dificuldade. Agora, a fama conquista-se, em geral, não pelos feitos das armas e da política nem pelos dotes intelectuais ou artísticos, mas pelos espectaculares sucessos na arte da galanteria, substituto do poder e única ocupação da aristocracia ociosa e fútil, como reconhece Nassès, outro dos mais afamados libertinos crébillonianos:

Je le vois dans le monde [...] ; qu'y cherchons-nous? L'amour? Non, sans doute. Nous voulons satisfaire notre vanité, faire sans cesse parler de nous, passer de femme en femme, pour n'en pas manquer une, courir après les conquêtes, même les plus méprisables: plus vains d'en avoir eu un certain nombre, que de n'en posséder qu'une digne de plaire; les chercher sans cesse, et ne les aimer jamais. (Crébillon, 2000b: 423)

Com efeito, releiam-se igualmente as célebres afirmações do Visconde de Valmont endereçadas à Marquesa de Merteuil (sua ex-amante, confidente e cúmplice) sobre os seus projectos de conquista/ vingança:

Conquérir est notre destin; il faut le suivre: peut-être au bout de la carrière nous rencontrerons-nous encore; car, soit dit sans vous fâcher, ma très belle Marquise, vous me suivez au moins d'un pas égal; et depuis que, nous séparant pour le bonheur du monde, nous prêchons la foi chacun de notre côté, il me semble que dans cette mission d'amour, vous avez fait plus de prosélytes que moi. [...] Dépositaire de tous les secrets de mon cœur, je vais vous confier le plus grand projet que j'aie jamais formé. Que me proposez-vous? de séduire une jeune fille qui n'a rien vu, ne connaît rien; qui, pour ainsi dire, me serait livrée sans défense; qu'un premier hommage ne manquera pas d'enivrer, et que la curiosité mènera peut-être plus vite que l'amour. Vingt autres peuvent y réussir comme moi. Il n'en est pas ainsi de l'entreprise qui m'occupe; son succès m'assure autant de gloire que de plaisir. L'amour qui prépare ma couronne, hésite lui-même entre le myrte et le laurier, ou plutôt il les réunira pour

honorer mon triomphe. Vous-même, ma belle amie, vous serez saisie d'un saint respect, et vous direz avec enthousiasme: "Voilà l'homme selon mon cœur."

Vous connaissez la Présidente de Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères. Voilà ce que j'attaque; voilà l'ennemi digne de moi; voilà le but où je prétends atteindre [...]. (Laclos, 1972: IV, 39-40)

De acordo com o libertino dos *Égarements*, Versac (Crébillon, 2000a), para agradar na boa sociedade é necessário, antes de mais, aperfeiçoar os ridículos em voga. Em primeiro lugar, deve cultivar-se a *singularidade*, como forma de se distinguir dos outros; depois, a capacidade de *mascarar* o carácter verdadeiro, construindo-se uma *persona* para os demais, ao mesmo tempo que é fundamental ser-se perspicaz na *penetração* das máscaras alheias. Estas lições foram totalmente aprendidas pelo par de libertinos laclosiano e mesmo superadas em mestria e crueldade. Releia-se a tal propósito, sobretudo, a célebre carta 81 redigida pela Marquesa de Merteuil ao Visconde de Valmont (Laclos, 1972: 218-230). Aliás, um dos aspectos de maior originalidade de Laclos face aos seus predecessores na análise da libertinagem é, justamente, a criação da libertina de saias, superior aos seus pares masculinos em inteligência e crueldade, mas também, e por força das circunstâncias da condição feminina do seu tempo, em astúcia e dissimulação do seu modo de pensar e do seu comportamento. Apenas Valmont, a sua alma-gémea, lhe conhece o verdadeiro rosto sob a máscara, o que não impede que a vaidade, o orgulho e o desejo de poder de ambos contribua, no final, para a sua perda comum, quando entram em guerra aberta.

A sociedade acima descrita cria, então, um *sistema do prazer* (ou, como dizem as personagens crébillonianas, do *goût*) que se funda nos sentidos e/ou no desejo de poder e estabelece a convenção do código protocolar do decoro como forma de, por um lado, velar a libertinagem, e, por outro, de preservar este microcosmo social da queda no desregramento absoluto. A corrupção sentimental e comportamental impõe um ritmo célere, próprio da inconstância. A tese reinante (mesmo quando denegada) é, justamente, a da defesa da inconstância e, por consequência, do ridículo da fidelidade, da virtude e da paixão, vistas como casos raros ou preconceitos arcaicos.

O impulso sensual cede, no entanto, muitas vezes lugar a uma prática social "obrigatória" como estratégia de afirmação pessoal e de poder: trata-se do império da *vaidade*, sentimento que move sobretudo os libertinos mais cínicos e ávidos de fama, refinados estrategas e teorizadores da "ciência das mulheres", brilhantes retóricos manipuladores do decente jargão mundano. Este *jargon à la mode* é uma linguagem excessivamente conotativa, ambígua e equívoca, puro verniz de decência herdado da Preciosidade. Contudo, pelo seu carácter abstracto, tal linguagem permite, paradoxalmente, a implementação do sistema do compromisso equívoco, ou seja, a idealização amorosa

deve ler-se antes como sensualidade do desejo (ou desejo de poder) e, assim, quanto mais dissolutos se tornam os costumes, mais delicado surge o discurso galante. É bem verdade que a Idade Média inventara o amor cortês e a sua refinada expressão retórico-poética. O século XVIII francês, porém, herdeiro dos jogos galantes das sociedades aristocráticas renascentista e seiscentista, inventa o *goût*, mero simulacro do verdadeiro sentimento amoroso:

Nassès soupira de se voir interrompu, poursuivit Amanzei; ce n'était pas qu'il fût amoureux, mais il avait cette impatience, cette ardeur qui sans être amour, produit en nous des mouvements qui lui ressemblent, et que les femmes regardent toujours comme les symptômes d'une vraie passion, soit qu'elles sentent combien il leur est nécessaire avec nous de paraître s'y tromper, ou qu'en effet, elles ne connaissent rien de mieux. (Crébillon, 2000b: 412)

Tanto a galanteria mundana como a libertinagem mais cruel são, assim, alimentadas por diversas motivações: a busca do prazer pelo prazer, de forma mais ou menos reflectida e voluntária; uma obrigação deste microcosmo social; o escape ao tédio provocado pela ociosidade mundana; o projecto de poder dos libertinos lúcidos e dominadores, precursores do par Merteuil-Valmont.

O desregramento conduz ao vício, que é condenado mas também tolerado. Segundo Jacques Rustin, “l’assentiment au vice dans la première partie du XVIIIe siècle s’affirme comme une preuve d’honnêteté et de lucidité raisonnée, comme le refus des masques honteux du siècle précédent” (Rustin, 1979: 76). O vício torna até as mulheres libertinas mais “desejáveis”, uma vez que a sua conquista fácil engrandece a vaidade masculina, ao contribuir decisivamente para o rápido aumento do catálogo-currículo: “on le condamne [...], mais on le tolère; le vice ne paraît ce qu’il est que dans celles qui ne sont point faites pour inspirer des désirs, et le plus grand agrément peut-être des femmes d’aujourd’hui, est cet air indécent qui annonce qu’on en peut facilement triompher” (Crébillon, 2000b: 424). Os antigos valores da cortesia, revistos depois pela metafísica neoplatónica e preciosa, mantêm-se apenas como simples formas rituais e linguísticas; o império feminino é pura quimera. Na realidade, o domínio masculino retoma os seus direitos, tratando a mulher como mero objecto de uso e troca, embora com a maior civilidade no discurso e nas maneiras. A Marquesa de Merteuil decide vingar-se desta situação, invertendo os papéis. Contudo, ela própria utiliza egoisticamente as outras mulheres a seu bel-prazer.

Como se processa, em geral, “une affaire en règle” (Crébillon, 2000c: 547)? Como vimos, o jogo galante obedece, com rigor, aos imperativos do decoro e utiliza equivocadamente o código linguístico herdado da Preciosidade, desviando-o do seu sentido

idealista (que se mantém, no entanto, para as almas ternas, apaixonadas, sinceras e/ou inocentes). Verdadeiro ou falso, o sentimento amoroso expressa-se pelos mesmos termos, o que gera o equívoco: *amour* passa a significar *goût*, *cœur*, *sens*; *sentiment*, *désir*, *bonheur*, *plaisir physique*. Só os iniciados no código podem decifrar a mensagem velada. Por outro lado, os papéis obedecem a uma imposição rígida: o homem *ataca*, a mulher *resiste*, embora esteja convencionada a *derrota obrigatória* desta e a consequente *glória* do conquistador (o mérito feminino consiste em resistir até à exaustão à força masculina, física ou retórica). Conhecendo-se o resultado do jogo por antecipação, todo o interesse deste é canalizado para o *modo* como ele se processa. Contudo, também aqui o protocolo é rígido e complexo. A sedução desenrola-se numa justa verbal civilizada e delicada nas formas, mas por vezes bem violenta nas agressões humilhantes subliminares motivadas pelo desprezo. A *conversation* (ou *entretien*) ganha, neste contexto, o significado de união dos corpos, ressaltando o contraste abissal entre a palavra e a acção:

Reine des cœurs, dit-il à Fatmé, en minaudant, vous êtes aujourd'hui plus belle que les Êtres heureux destinés au service de Brama. Vous élevez mon âme à une extase qui a quelque chose de céleste, et que je voudrais bien vous voir partager. Fatmé, d'un air languissant, lui répondit sur le même ton, et le Bramine n'en changeant point, il s'établit entre eux une *conversation* fort tendre, mais où l'amour parlait une langue bien étrangère, et en apparence, bien peu faite pour lui. Sans leurs *actions*, je doute que j'eusse jamais compris leurs *discours*. (Crébillon, 2000b: 304; itálicos nossos)

Este tipo de “conversação” é precedido de uma fase introdutória, na qual ambos os parceiros procuram estabelecer o contacto e assegurar-se do acordo mútuo através de negociações preliminares. Aceites as condições e combinados local e data, dá-se início à partida. Durante o *entretien* propriamente dito, a mulher começa por conceder pequenos favores esquivos até chegar a tão esperada *declaração* do sentimento recíproco, primeiro ele e depois ela. Esta declaração é, como sabemos, de pura convenção mas obrigatória. O homem sabe-se vencedor desde o início; porém, não domina sempre em absoluto as réplicas e evasivas da parceira. Esta, por seu lado, sabe que as regras lhe conferem uma derrota decente, mas nem sempre consegue evitar ser humilhada. A subtilidade e o carácter equívoco da galanteria permitem diferentes graus de civilidade e de mestria, bem como obstáculos inesperados ou uma vingança não prevista.

O processo desencadeado tem, no entanto, uma segunda etapa obrigatória: a declaração do amor, tendo sido acompanhada de pequenos favores, deve ser confirmada com *a(s) prova(s)* adequadas. Esta vitória masculina depende, não da intensidade passional, mas do domínio retórico; a derrota feminina é, paradoxalmente, também retórica,

pois ela deve fingir-se perdedora da justa verbal (convencida pelas razões do parceiro) quando, pelo contrário, desejava ela própria esse fim. Na maioria dos casos, a força persuasiva dos argumentos masculinos e a consequente fraqueza dos femininos fazem parte da convenção retórica. (Exceptuam-se os cenários de humilhação vingativa – desmascarar a hipocrisia excessiva – e os de sedução libertina de uma mulher sinceramente apaixonada e/ou virtuosa.)

Depois de conquistada, a mulher continua a jogar no campo da decência e do mérito, recorrendo à encenação da vergonha, dos remorsos, da culpa e do ultraje: fúria, lágrimas, suspiros, abatimento, etc. aproveitados pelo sedutor falsamente arrependido para se fazer *perdoar*. As (sucessivas) provas de *amor* anunciam, porém, o fim da ligação. O falso sentimento (frequentemente o falso desejo) esmorece num ápice, e sobrevêm então as querelas, as reconciliações, as acusações renovadas de infidelidade e, por último, o ressentimento e o desprezo (tudo no espaço de breves dias² apenas para manter a aparência de uma ligação amorosa).

O meio para atingir o fim pretendido é, como dissemos, o jargão mundano artificioso, mero idealismo linguístico que esconde a licenciosidade de forma a torná-la mais elegante e delicada. Esta linguagem velada do pudor aparente respeita a decência imposta pelas regras do jogo social, preservando o grupo da exposição à anarquia voluptuosa, como refere Philip Stewart: “Le mot *signifie* une intention, un désir, et demande une réciprocité; mais ce signifié est complètement détaché de la tradition révérencieuse à laquelle le signifiant est emprunté. C’est en cela que consiste essentiellement le jargon amoureux” (Stewart, 1973: 102). No entanto, a duplicidade da linguagem amorosa corresponde mesmo a uma degradação moral e do sistema terno/ precioso do século anterior. O novo papel feminino de cumplicidade no jogo galante implica, na realidade, o regresso do império da sedução masculina, como vimos. A galanteria banaliza-se, mas também aqui a lei social é intransigente: o jogo deve continuar em permanência, independentemente da real vontade dos participantes. O jogo do desejo transforma-se em mero desejo do jogo para satisfazer a vaidade de cada um perante os outros (e não como busca do prazer). Neste caso, assistimos a uma dupla máscara: o que se esconde não é o desejo, mas a sua inexistência, ou seja, simula-se a atracção, usando-se o código da galanteria. Jogo cerebral, ele satisfaz a vaidade do libertino e da coquete. Outras vezes, à tirania do jogo associa-se a imposição de parceiros. Esta obrigação conduz mesmo ao “*dégoût du goût*” (cf. Némée “*désabusée de l’amour*” por Thrazylle e “*dégoûtée du goût*” por Alcibiade – Crébillon, 2002b: CXXXVI, 715).

O calculismo do discurso de sedução processa-se através de operações estratégicas e tácticas apoiadas no domínio da retórica argumentativa e sofística, assim como no valor

² No caso de uma galanteria civilizada; os libertinos mais cínicos preferem frequentemente uma ligação *sans lendemain* apenas para aumentarem a sua lista.

conotativo e fortemente equívoco do código galante, desempenhando o homem o papel atacante e a mulher o defensivo (mesmo quando esta tem de atacar veladamente, como Madame de Lursay face à inexperiência do jovem Meilcour – Crébillon, 2000a). Dominando as regras, mas sujeitos ao aleatório (o *momento*, as circunstâncias concretas do encontro, a disponibilidade, a estratégia do outro), ambos querem ganhar. E, com efeito, numa ligação galante polida e cortês, ambos vencem: o homem conquista uma suposta vítima, que, no fundo e de mútuo acordo, desejava igualmente esse desenlace.

Contudo, quando entra em cena um libertino cínico, dominador e vingador, o jogo torna-se perigoso. Se a parceira aceitou jogar segundo as regras da galanteria, ela pode muito bem acabar humilhada e desmascarada, derrotada com as suas próprias armas (inúmeros exemplos em Crébillon: Zulica, Luscinde, Mme de Rindsey, Célie, Théognis, Praxidice, Thrazyclée, etc.. Nas *Liaisons*, curiosamente, vemos o libertino Prévau conquistado, desmascarado e humilhado por Madame de Merteuil). No caso dos libertinos crébillonianos (Nassès, Mazulhim, Clitandre, Chester, Clerval e Alcibiade), eles têm um projecto de vingança sobre o vício hipócrita e, assim, simulam respeitar as regras galantes, mas derrotam efectivamente as suas vítimas, manipulando-as para que sejam elas os agentes da sua própria humilhação. Nos projectos de sedução de uma mulher virtuosa e apaixonada, os libertinos simulam o sentimento amoroso, enganando a vítima, que se deixa iludir pela sincera intensidade dos seus próprios sentimentos, sendo, em seguida, abandonada e exposta à publicidade (por exemplo: a Duquesa de Suffolck por Chester [Crébillon, 2001a], Aspásie e Diotime por Alcibiade [Crébillon, 2002b], a Presidente de Tourvel por Valmont – e/ou Merteuil, nas *Liaisons*). Verdadeiros mestres da retórica da sedução (estratégias argumentativo-persuasivas e *elocutio*³), estes libertinos são ainda, não o esqueçamos nunca, brilhantes actores (ou actriz, no caso de Merteuil) na representação de todos os sintomas da paixão: o arrebatamento, a perturbação, o ciúme, o desespero, as múltiplas expressões do olhar, dos suspiros, das lágrimas, dos batimentos cardíacos, etc.

Existem, no entanto, outros motivos para se aceitar participar neste jogo social e sentimental/ sensual tão perigoso: a curiosidade dos inexperientes nas coisas do amor, tanto os devotos como os jovens, que acabam por ceder à tentação (a par dos devotos Almaïde e Moclès do *Sopha*, encontramos a curiosidade dos jovens crébillonianos Tanzaï, Néadarné, Meilcour, etc., ou de Cécile de Volanges e Danceny); para fugir ao tédio da ociosidade, uma vez que a sedução é vista como distracção e entretenimento (mais ou menos vicioso e desregrado); os libertinos como Versac, Chester, Alcibiade, Valmont ou Merteuil jogam ainda com as suas vítimas a um nível mais elevado, isto é, pelo “amor do

³ No âmbito dos tropos e figuras mais significativos na linguagem da sedução encontramos, naturalmente, a abstracção, o equívoco, o eufemismo, o circunlóquio, a dissimulação, a alusão subtil, a lítotes, a denegação, etc. (cf. Fort: 1978).

conhecimento”, erigindo a libertinagem em “ciência do desejo”. Neste sentido, e de acordo com o espírito do tempo, algumas “verdades científicas” parecem impor-se. Por um lado, o amor-paixão, a fidelidade, a constância e a estima são tidos como puros mitos ou preconceitos ridículos. Diz, a este propósito, Philip Stewart:

Le XVII^e siècle opinait que l’amour reposait sur le respect – c’est toute l’idée cornélienne – et que brusquer les égards qu’on devait à une femme était la façon la plus sûre de la perdre. Au XVIII^e on croit tout le contraire, mais cela n’est pas toujours évident parce que le mot respect n’en subsiste pas moins. Mais il devient une pure affaire de formes [...]. Il faut certes être poli, mais en même temps il faut oser. (Stewart, 1973: 30)

Desejo e decência devem ser cuidadosamente doseados para fazer valer o *mérito* (a vaidade) da dama. O papel feminino consiste, como vimos, em fingir a resistência, mas, ao mesmo tempo, em deixar agir o sedutor, cada vez mais ousado, pois

il s’agit d’aider une femme, aux prises avec des “principes” auxquels elle ne tient pas tellement ou même pas du tout, à se résoudre, technique qui avait déjà un nom consacré dans le vocabulaire: le *coup d’autorité*. C’est, pour la femme, le meilleur des prétextes, parce qu’il ne l’oblige pas à s’en inventer d’autres: elle pourra se dire qu’elle s’est donnée par nécessité. (Stewart, 1973: 31)

Uma outra suposta verdade postula que o amor, a existir, mata o desejo e morre inexoravelmente com a satisfação deste, justificando-se, assim, a inconstância: “on voit combien on est loin de l’idéal précieux; la possession n’est pas vue comme le terme des longues épreuves d’‘amitié’ mais comme une fin légitime en soi qui se passe bien du reste. Le grand amour ne nourrit plus le plaisir mais le tue” (Stewart, 1973: 24). Por seu lado, “entretenue par le besoin de se consommer [fisicamente], l’amour languit dans l’assouvissement; l’inconstance n’est pas un forfait mais une loi inéluctable” (Stewart, 1973: 41). Por estas razões, a sedução deve dirigir-se, não ao sentimento, mas à vaidade através de diversas táticas de simulação e de dissimulação. Assim, por um lado, deve simular-se o amor mais terno e apaixonado, a virtude (criando obstáculos imaginários, como a indiferença, a recusa ou a ofensa), o ciúme, etc. Por outro, é forçoso dissimular-se o império do *moment*, onde a máquina sensual vence os preconceitos, os sentimentos e os pensamentos. A vitória da “máquina” sobre o sentimento (cf. Crébillon, 2000c: 610) é uma ideia influenciada pela filosofia materialista do tempo:

L’habitude de considérer l’homme comme un membre de la hiérarchie animale, encouragée par Buffon surtout, ou même comme une simple machine – voire comme une plante – à la

façon de la Mettrie, fait soupçonner qu'aimer équivaut automatiquement à désirer. [...] C'est une chose d'affirmer que tout amour comporte un désir, c'en est une autre d'assurer que l'amour ne peut être que ce même désir. (Stewart, 1973: 38-39)

Todo e qualquer artifício deve, no entanto, ser muito bem camuflado sob um disfarce equívoco para garantir a conquista da “estima” dos outros, ou seja, para evitar o desprezo social mais flagrante. O mérito reside, por um lado, no domínio das frivolidades mundanas, pois “tout ce qui sort des règles du jeu fixées par la bonne société est ridicule: le petit-maître n'est donc pas ridicule du tout; au contraire, il est celui qui obéit rigoureusement aux règles. Les gens plus raisonnables le traitent de fat, mais sans pouvoir le bannir de leur société” (Stewart, 1973: 74). Por outro lado, o mérito social conquista-se pelo modo como o sedutor utiliza as suas capacidades retóricas para subjugar a sua vítima, fruto de um capricho ocasional ou de uma vingança projectada, ao mesmo tempo que penetra o seu segredo escondido sob a máscara. Os expoentes máximos nesta matéria são, naturalmente, Versac, Chester e Alcibiade – no *corpus* crébilloniano – e o par libertino das *Liaisons dangereuses*. No fundo, as personagens de Crébillon e de Laclos falam de amor como pretexto para se entregarem decentemente, ao prazer sensual e/ou intelectual. Nota a este propósito Philip Stewart:

Les mots créent une version des faits qui est pour ainsi dire indépendante: on cherche non ce qu'il faut faire mais comment tourner de façon acceptable ce qu'en tout cas on a déjà décidé. Alors tout devient possible. Casuistique, si l'on veut, mais ce ne sont même pas les intentions, connues de Dieu, qui justifient l'acte, c'est plutôt la forme plausible qu'on peut conférer à ses intentions pour ne pas déplaire à ses égaux. (Stewart, 1973: 151)

A libertinagem galante surge, assim, como uma arte (*techne*) que é preciso aprender e dominar para não causar perturbação no funcionamento normal do jogo da sedução, o qual exige participantes perfeitamente conscientes da ambiguidade das estratégias e da linguagem equívoca, sob o risco de saírem derrotados ou, no caso de mulheres demasiado ingénuas ou confiantes, de se tornarem vítimas da perfídia sedutora masculina. Tanto os libertinos crébillonianos como os de Laclos instauram, através do discurso, um império da liberdade e da vontade pessoal, transgredindo as leis fundadoras do seu círculo social. Esta “guerra de punhos de renda”, como chamou Denis de Rougemont à libertinagem galante (Rougemont, 1982), pressupõe que as relações entre os sexos se pautem por uma aparente delicadeza da inteligência e da linguagem, mas não deixando de ser extremamente violentas e até cruéis, pois o objectivo é, como dissemos, a derrota do adversário, impedindo-o a todo o momento de ganhar vantagem, e, no final, a sua humilhação em nome

da vaidade pessoal do libertino, coleccionador de conquistas. Neste sentido, o prazer torna-se mais intelectual do que erótico, como confessa Alcibiade a Callicrate: “quelque follement que je paraisse aimer le plaisir, la gloire m’est mille fois plus précieuse [...], la vanité est mon faible” (Crébillon, 2002b: CIV, 621).

As estratégias retóricas equívocas e a ambiguidade linguística dão voz ao fingimento e constituem perigosas armadilhas para as potenciais vítimas que apostem na transparência dos signos, ou seja, na sinceridade do sentimento do libertino. A recusa por parte deste do mero desregramento sensual assenta no imperativo do domínio sobre si próprio e da total manipulação da vítima, jogando com os seus sentimentos, desejos e vontade, mas sem nunca se apaixonar (será este o problema de Valmont). Neste ponto, o libertino distingue-se do homem galante, hedonista e frívolo. Se o apaixonado deseja ser correspondido com um sentimento sincero, intenso, exclusivo e perene; se o galante deseja apenas ser correspondido na satisfação de uma imediata e passageira intensidade sensual; o libertino, por sua vez, deseja que a sua vítima se lhe entregue de corpo e alma, se transforme no objecto de satisfação da sua vaidade, apenas para a adicionar à sua lista, ao seu *curriculum vitae*. Aqui não há, bem entendido, nem sentimento amoroso, nem sequer desejo dos sentidos⁴. A sedução funciona como encantamento da vítima para melhor a humilhar, uma vez que à conquista se sucedem o abandono e o escândalo. Aventura *sans lendemain*, que contraria a expectativa da vítima apaixonada, a qual ansiava por uma relação amorosa eterna (cf. o projecto de Valmont em relação a Madame de Tourvel e os sentimentos desta quando já aceitou no seu íntimo a sua culpa, mas decide viver para fazer a felicidade de Valmont. O problema é que, no discurso do libertino, o termo “felicidade” significa não o supremo e perene enlevo da alma mas tão-só o prazer físico imediato).

Como a galanteria e a libertinagem se jogam predominantemente no plano discursivo, Crébillon concentra a sua observação analítica nas múltiplas tonalidades e combinatórias possíveis da linguagem da sedução, correspondentes às várias situações particulares e devidas aos diferentes graus da competência mundana de cada personagem, ao mesmo tempo performativa e hermenêutica. Os textos de Crébillon (re)criam as variantes das fases do processo de aprendizagem e de domínio do código mundano (sobretudo nos *Égarements*, em *Tanzaï et Néadarné* e em *Ah quel conte!*, mas as narrativas retrospectivas da iniciação no “mundo” são constantes em toda a obra). Este código, como vimos, é um jogo de virtuosidade decorosa e linguística, como os iniciados na mundanidade e no amor acabarão por compreender, depois de terem ultrapassado os obstáculos das ambiguidades e equívocos hipócritas e enganadores.

⁴ No *Sopha* encontramos o libertino Mazulhim, cuja impotência não o impede de ser considerado junto das mulheres como “o homem da moda” (Crébillon, 2000b).

Bernadette Fort (Fort, 1978) analisa em profundidade os recursos linguísticos e retóricos concorrentes ao estabelecimento do véu ambíguo da linguagem galante, o qual permite às personagens crébillonianas moverem-se impunemente na esfera do prazer do *amour-goût*, falando de ternura e sentimento. Note-se, aliás, que, através dos mesmos processos, Crébillon consegue manter, ao longo de todas as suas obras, uma posição crítica de não-comprometimento moral de fina ironia: o vício e a virtude não existem em estado puro; nenhum dos pólos é condenado ou defendido pela voz autoral, mas ambos são postos em causa nas suas ambiguidades e equívocos, deixando-se ao leitor o papel de juiz. Distanciamento irónico que ocorre tanto nos textos introdutórios como pela mediação e comentários, exigindo do leitor uma posição hermenêutica sempre activa, alerta e desconfiada, à qual é imputada toda a responsabilidade interpretativa. A crítica dos costumes serve-se, pois, dos mesmos instrumentos linguísticos e retóricos utilizados pelo objecto visado, o que indicia uma certa cumplicidade e a recusa do afrontamento.

Laclos também procura estabelecer uma posição de não-comprometimento no seu romance. O título completo deste é, lembre-se, *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres par M. C.... de L....*, fazendo-se incidir com subtilidade a atenção do leitor no *perigo das ligações* (subentendido, amorosas) que se podem estabelecer no círculo mundano parisiense. Prossequindo a leitura das *Liaisons*, o leitor encontra *dois* (!) prefácios. Laclos apresenta, então, a recolha epistolar, supostamente autêntica, através do duplo olhar de duas instâncias enunciativas: o editor, responsável pelo “AVERTISSEMENT” inicial, e o redactor, responsável pelo “PRÉFACE”. Do ponto de vista das convenções do romance epistolar, trata-se aqui de um jogo curioso com o leitor arguto. Este também conhece as regras e espera, sobretudo, a segunda instância prefacial, onde todo o protocolo do código é respeitado de acordo com a tradição⁵: descoberta ou posse casual dos manuscritos originais, aturado trabalho de correcção, selecção, organização dos mesmos, apagamento dos nomes dos epistológrafos, fornecimento, em notas, de informações imprescindíveis ao leitor, justificação da variedade dos estilos e da excessiva extensão de algumas cartas, mérito da obra e sua finalidade moral de exemplo *para todos* aliada ao prazer estético, antecipação das críticas negativas dos diversos tipos de público. Contudo, este pseudo redactor aproveita o espaço do prefácio para dar conta das suas discordâncias relativas às imposições do pseudo editor (também ele duplo da instância autoral, autoridade máxima e identificável com as significativas iniciais “M. C.... de L...”), o qual não abdica de dar igualmente a sua perspectiva por escrito. Afirma o pseudo editor ser sua convicção que a recolha apresentada mais não é que uma ficção, desmentindo, assim, os propósitos do

⁵ Tal tradição foi também praticada e até parodiada por Claude Crébillon (cf. Crébillon, 1999a, 1999b, 2001a, 2002a e 2002b).

redactor: “Nous croyons devoir prévenir le Public que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman” (Laclos, 1972: 25). Após o choque deste *incipit*, seguem-se considerações de ordem moral que acusam o falso redactor de inverosimilhança por ter situado uma história tão aristocraticamente libertina numa época de triunfo dos novos valores morais e filosóficos da classe ascendente, a burguesia (Laclos, 1972: 25-26). Precedendo o prefácio do redactor, este gesto autoritário (autoral) coloca-o inequivocamente sob o signo do romanesco, da ficção da autenticidade, condicionando a liberdade de decisão hermenêutica do leitor.

Contudo, este será chamado a desempenhar um papel bastante activo, mais do que no tradicional romance epistolar, pois a posição moral do autor esconde-se nas subtilezas das entrelinhas e, sobretudo, da disposição das cartas. De facto, Laclos domina com enorme mestria os recursos estruturais do romance epistolar como forma de criar os efeitos de *suspense*, de fina ironia, de informação, etc. que orientam o seu leitor mais perspicaz na descoberta dos sentidos velados. O exemplo mais célebre é o da sequência das cartas 47 e 48. Esta última é endereçada à Presidente de Tourvel por Valmont e redigida, aparentemente, no tom do mais puro preciosismo do amor-paixão seiscentista. Contudo, a anterior, que a acompanha, é dirigida por Valmont à Marquesa de Merteuil e contextualiza o sentido literal da carta 48, explicitando clinicamente os seus vários destinatários: em primeiro lugar, a cortesã Émilie, que serviu de inspiração erótica e de “mesa” para a redacção da carta; depois, Madame de Merteuil, enquanto confidente-cúmplice; em seguida, o leitor, capaz, assim, de apreciar a mestria do libertino na manipulação da linguagem equívoca da paixão; por fim, a Presidente de Tourvel, que, não sabendo nem das circunstâncias da escrita nem da violação da privacidade da carta, é a única a lê-la *à letra*, o que contribui para o processo da sua sedução (Laclos, 1972: 134-138).

No final do romance, várias questões ficam a pairar no espírito do leitor, fruto da acima referida posição de não-comprometimento moral, equívoca também ela, da instância autoral. Por exemplo: o par libertino é enaltecido pela sua superior inteligência ou moralmente desprezível pelos seus actos? Qual dos dois domina? A Presidente de Tourvel é uma devota insípida, como lhe chama Merteuil, ou prenuncia a ideia de mulher ideal que os românticos irão enaltecer: jovem, bela, moral e religiosamente bem-formada, apaixonada, sensível e vivendo exclusivamente para assegurar a felicidade do objecto do seu amor? As vítimas estão completamente isentas de culpa na sua própria desgraça e/ou morte? Por que morre Valmont às mãos do inexperiente Danceny, que quer lavar a honra mas é igualmente culpado/ seduzido por Merteuil? Por que razão não morre a Marquesa? E, *last but not least*, terão os libertinos cedido ao ridículo, caindo nas armadilhas de Eros, não apenas do êxtase dos sentidos dos jogos eróticos sem consequência ou *lendemain*, mas também do amor

sentimental *à la Rousseau*? O destino final de Valmont e Merteuil exige uma leitura circular do romance, dado que, procurando bem, estas respostas podem ser encontradas nas entrelinhas das suas cartas desde o início. Pela mestria da sua estruturação clara e concisa, pela catástrofe final inscrita desde o início do texto, pelo domínio sóbrio dos códigos retórico-estilísticos, é toda a herança clássica, de Racine a Voltaire, que subjaz a este romance, numa perfeita decantação, a que se alia o espírito do estratega militar no modo como surge a ordenação das cartas e dos acontecimentos que elas provocam, conducentes, inexoravelmente, ao desenlace final.

Se os jogos galantes, onde ambos os parceiros dominam as regras e o protocolo fixados para o papel de cada um, predominam na obra de Crébillon, encontramos aí igualmente numerosas situações em que se colocam problemas de interpretação a algumas personagens, como são os casos das figuras femininas representantes do amor-paixão e confrontadas com a perfídia da libertinagem masculina na sua versão mais cruel. Temos, por exemplo, os pares Zéphir–Mazulhim (Crébillon, 2000b), Duquesa de Suffolk–Chester (Crébillon, 2001a), Duquesa de ***–Duque de *** (Crébillon, 2002a), Aspásie–Alcibiade e Diótima–Alcibiade (Crébillon, 2002b). A sedução libertina corresponde, como vimos, a um projecto de domínio de si próprio e da vítima – a mulher virtuosa, sincera, apaixonada e que crê nas palavras enganadoras do libertino, deixando-se conduzir, de forma irremediável, para a armadilha. A conquista e o escândalo fazem o mérito e a glória do sedutor e cobrem de desprezo a mulher seduzida, castigada por haver cedido. Valmont limita-se a seguir esta via. Contudo, tendo-se perdido pelo caminho, seduzido pelo objecto da sua sedução, será a Marquesa de Merteuil quem o trará de novo à via da lucidez libertina).

Existem, porém, na obra de Crébillon, mulheres que amam com sinceridade e, se se entregam, fazem-no por amor, como a Marquesa de M***. Com efeito, esta monódia epistolar (Crébillon, 1999b) constitui uma análise minuciosa dos recônditos ambíguos e, por vezes, incoerentes do *amor-paixão*, desejando a depuração sentimental, ao mesmo tempo que é obrigado a coexistir com a generalizada corrupção moral e dos costumes, baseada no sistema hedonista e libertino. Ora, é justamente pelo enquadramento do *fol amour* no círculo mundano do *amour-goût* que Crébillon sugere uma perspectiva algo céptica quanto à possibilidade de triunfo de uma tal aventura amorosa. A heroína está já contaminada pelo espírito do seu tempo, embora o recuse. No entanto, apesar da paixão e do desejo (implícito mas combatido), ela permanece subjugada a uma concepção amorosa demasiado idealista e, por isso, ridícula aos olhos daqueles que a rodeiam (incluindo o marido e o amante). Deste modo, ela parece condenada, desde o início, ao sofrimento: amar e morrer de amor (ou melhor, de remorso e abatimento), uma vez que é incapaz de conciliar as três vertentes do sentimento, segundo Crébillon, isto é, o coração, o espírito e os sentidos. Se o consegue por momentos, a desconfiança, o ciúme, o afastamento e, sobretudo, o arrependimento do

seu crime minam qualquer possibilidade de ser feliz e tornam-se fatais. Madame de Tourvel apresenta traços em comum com esta personagem crébilloniana. Porém, trata-se de mulheres de épocas diferentes. A Marquesa é uma filha da Regência, enquanto a Presidente se encontra mais perto dos valores burgueses do final do século, marcado pelo sentimentalismo inspirado por Richardson e Rousseau.

Crébillon retoma, trinta e seis anos mais tarde, a análise da ambiguidade da paixão virtuosa e controlada, das suas máscaras defensivas ou ofensivas e das suas consequências, nas *Lettres de la Duchesse de **** (Crébillon, 2002a). A fórmula monofónica do romance epistolar permite a investigação dos processos que a paixão utiliza para se dissimular, ao mesmo tempo que provoca e conduz a acção do destinatário, presente apenas no e pelo discurso da epistológrafa. Porém, ao contrário da Marquesa do romance anterior, a Duquesa conserva a máscara da *amizade* até ao fim da ligação, pelo menos de um modo explícito, pois a confissão do amor só é feita dois anos mais tarde, na última carta do romance. Nesta carta final, no entanto, ela confessa a impossibilidade de um projecto a dois. A declaração do sentimento amoroso tem lugar apenas no momento da ruptura definitiva pela renúncia ao casamento, possível agora devido à sua viuvez recente, e à escrita. Esta decisão foi tomada após se ter convencido da diferença passional entre *goût* e *tendresse*. Mas, simultaneamente, recusa a felicidade que só o amor verdadeiro e sincero poderia oferecer. É possível que Crébillon, perto do fim da sua carreira literária, tenha querido reescrever à sua maneira o célebre romance de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*. Porém, os tempos são outros, e o idealismo clássico soa a *vieille maxime d'opéra*.

O problema da interpretação da linguagem equívoca do jargão amoroso da *bonne compagnie* coloca-se, de modo diferente, num grupo de textos que põem em cena adolescentes ingénuos e inexperientes, os quais se iniciam nos jogos amorosos e mundanos (Crébillon, 1999c, 2000a e 2001b). Estes jovens opõem alguns preconceitos, mais ou menos líricos, à nova realidade moral, francamente hedonista e libertina. A iniciação consiste na aprendizagem das regras e do protocolo galante, sem os quais estes neófitos estariam perdidos. É essencial conhecer a diferença entre o que se diz (o amor) e aquilo que na verdade se quer dizer (o sentido codificado do *jargon d'usage*). Se não se domina esta competência retórica, será impossível ultrapassar os obstáculos criados pelo equívoco e pela imperícia na expressão e na leitura dos sentimentos, como acontece, por exemplo, ao jovem Meilcour:

J'avais si peu d'usage du monde que je crus l'avoir fâchée [Madame de Lursay] véritablement. Je ne savais pas qu'une femme suit rarement une conversation amoureuse avec quelqu'un qu'elle ne veut pas engager et que celle qui a le plus d'envie de se rendre montre du moins

dans le premier entretien quelque sorte de vertu. On ne pouvait pas résister plus mollement qu'elle venait de faire, cependant je crus que je ne la vaincrais jamais; je me repentis de lui avoir parlé, je lui voulus mal de m'y avoir engagé, je la haïs quelques instants. Je formai même le projet de ne lui plus parler de mon amour, et d'agir avec elle si froidement qu'elle ne pût plus me soupçonner d'en avoir.

Pendant que je me faisais ces désagréables idées, Madame de Lursay se félicitait d'avoir assez pris sur elle pour me dissimuler combien elle était contente; une joie douce éclatait dans ses yeux; tout, à quelqu'un plus instruit que moi, lui aurait appris combien il était aimé; mais tous les regards tendres qu'elle m'adressait, ses souris me paraissaient de nouvelles insultes, et me confirmaient de plus en plus dans ma dernière résolution. (Crébillon, 2000a: 86-87)

A figura do mentor assume, então, uma importância capital na conversão do neófito à “filosofia moderna”, ajudando-o a esclarecer o que parecia obscuro e confuso. O mesmo sucederá com os dois jovens das *Liaisons*, seduzidos, instruídos e manipulados *malgré eux* pelo par libertino.

A poética da indecidibilidade crébilloniana e o facto de o leitor ser confrontado com um número muito superior de ligações dominadas pelo *amour-goût* relativamente àquelas onde se detectam o *amour-tendre* ou o *amour-passion* (aparentemente sempre sem sucesso) podem dar lugar à ideia de que o cepticismo de Crébillon corresponde à descrença absoluta no sentimento sincero e correspondido, mais ou menos durável. O mesmo poderia ser dito do romance de Laclos. No entanto, cremos que, para ambos os autores, o amor verdadeiro existe. Lembremo-nos dos pares Phénime–Zulma e Zéïnis–Phéléas (Crébillon, 2000b), bem como Tanzaï–Néadarné (Crébillon, 1999c), apesar da iniciação erótica ao mundo corrupto que estes últimos são obrigados a fazer e dos segredos envolvendo os “sonhos” que a concretizaram, como acontecerá, de certa forma, com Cécile et Danceny nas *Liaisons*. O par Meilcour–Hortense (Crébillon, 2000a) poderia ter sido uma história de amor do mesmo tipo. Por seu turno, a Marquesa de M*** foi talvez mais amada do que poderíamos supor à primeira leitura. O Conde de R*** foi constante (mesmo que tivesse sido infiel) ao longo de quase dois anos e, no momento próximo da morte de Madame de M***, ele mostra o desejo obstinado de se lhe juntar (cf. início da última carta: Crébillon, 1999b: 233). À sua maneira, Valmont amou, primeiro, a Marquesa, sua alma-gêmea, mas deixou-se finalmente encantar pelas muitas qualidades e pela ternura da sua devota. Porém, a sua vaidade de libertino supremo não lhe permitiu aceitar o “ridículo” da situação de apaixonado, tendo-se deixado manipular pela Marquesa, movida pelo ciúme porque também apaixonada *malgré elle*. Então, Valmont acaba da forma mais cruel o seu caso com a Presidente, o que viria a custar a vida de ambos e a desgraça final de Merteuil. Podemos, por conseguinte, afirmar que tanto para Crébillon como para Laclos, o amor verdadeiro pode ser encontrado, apesar da

floresta de enganos que é o mundo aristocrático seu contemporâneo. Ele é um sentimento sincero e recíproco, intenso e exclusivo, fundado num compromisso mútuo, mas englobando a totalidade do ser, de forma plena e voluntariamente assumida (*cœur*, *esprit* e *sens*). Sem a conjugação de todos estes elementos, o amor está condenado ao fracasso, como as defensoras do neoplatonismo precioso ou do *fol amour* (desconfiado, ciumento, repressor do desejo e ardendo na violência do seu próprio fogo) cedo ou tarde acabam por descobrir. Contudo, se quisermos procurar um exemplo mais explícito de uma relação amorosa feliz, encontrá-lo-emos apenas na obra de Crébillon com o caso representado por Phénime e Zulma: “Elle aimait et elle était aimée”, afirma o narrador (Crébillon, 2000b: 321), que acrescenta mais adiante: “en achevant ces paroles, ils se regardèrent, mais avec cette tendresse, ce feu, cette volupté, cet égarement que l’amour seul, et *l’amour le plus vrai* peut faire sentir” (Crébillon, 2000b: 328; *itálicos nossos*); ou, ainda:

Malgré le penchant qui me portait à changer souvent de demeure, je ne pus résister au désir de savoir si Zulma et Phénime s’aimeraient longtemps, et cette curiosité m’arrêta chez elle près d’un an; mais voyant enfin que leur amour, loin de diminuer, semblait tous les jours prendre de nouvelles forces, et qu’ils avaient même joint à toutes les délicatesses, à toute la vivacité de la passion la plus ardente, la confiance et l’égalité de l’amitié la plus tendre, j’allai chercher ailleurs ma délivrance, ou de nouveaux plaisirs. (Crébillon, 2000b: 330-331)

Porém, mesmo que exista, este tipo de amor é um fenómeno bem raro na sociedade mundana, ao contrário das aparências exibidas pelo equívoco código galante. Fala-se sem cessar de *amour*, *cœur*, *sentiment*, *bonheur*, mas o significado real destes termos, no contexto da galanteria, é, como dissemos acima, *goût*, *sens*, *désirs* e *plaisir physique*. Esta duplicidade linguística do código constitui o véu decente que as normas do decoro impõem à licenciosidade, como nota Bernadette Fort:

Crébillon est le premier à avoir exclusivement privilégié ce langage, à en avoir fait le seul mode de communication entre les personnages, comme le seul langage narratif dans ses récits. C’est un langage aux caractéristiques nouvelles: un langage non plus qui exprime, mais qui voile la réalité, non plus qui dit, mais qui suggère, qui fait deviner, un langage allusif qui a pour fonction d’attiser et d’aiguiser l’imagination sans cependant jamais franchir les bornes de la décence. (Fort, 1978: 33-34)

Este código linguístico equívoco e abstracto exige, portanto, dos destinatários não apenas cumplicidade, mas também verdadeiros dotes de decifradores de criptogramas, de forma a não se deixarem enganar pela aparente literalidade da mensagem: o falso sentimento amoroso ou a falsa resistência (como parece ser a de Madame de Lursay, tida

por verdadeira pelo jovem Meilcour, inexperiente na arte linguagem alusiva e equívoca). Contudo, este código é um imperativo social, pois ele mantém a coesão de um grupo ocupado essencialmente pela conversação e pela sedução. Ele deve preservar a nobreza e o decoro herdados da preciosidade, o que favorece a abstracção e a ambiguidade pelas exigências de reserva, elegância e requinte da linguagem. A nova moral do prazer (a “filosofia moderna”) refugia-se na expressão decente para se impor aos “preconceitos” do século anterior que ainda perduram. Cria-se, então, um dilema moral que engendra o *compromisso* e se serve de uma linguagem equívoca e ambígua, adequada aos propósitos do jogo galante e à sua encenação literária por Laclos, mas antes dele já por Crébillon:

La parole étant vidée de son sens immédiat et objectif, la communication chez Crébillon devient profondément artificielle.[...].

A la limite, le sens littéral des paroles n'est même plus important, elles n'intéressent le destinataire que dans la mesure où elles peuvent livrer un renseignement sur le caractère ou les intentions de la personne qui les prononce, autrement dit, ce qui importe alors, ce n'est plus la chose que l'on communique, mais l'acte de la communication lui-même, ses motivations et sa finalité. (Fort, 1978: 157)

É neste artificialismo da linguagem amorosa da galanteria setecentista, denunciado à exaustão por Claude Crébillon no conjunto das suas onze narrativas aqui evocadas, que se transforma o idealismo cortês e precioso. O esvaziamento de sentido conduz, como refere Bernadette Fort, à valorização apenas do acto comunicativo em si mesmo, das suas motivações e finalidade. Segundo Philip Stewart, “Crébillon refuse de croire qu'on ne sait pas ce qu'on fait. Le consentement est prouvé par l'acte; si on refuse de s'avouer qu'on a consenti, c'est autre chose. Ce qu'il reproche à la société n'est pas son immoralité mais sa mauvaise foi” (Stewart, 1973: 153). É esta má-fé que permite velar a libertinagem com uma linguagem equívoca, como respeito decente por si próprio e pela sociedade, preservando-a da anarquia. A moral está apenas nas formas, no respeito das regras do decoro e da linguagem. Quer isto dizer que a sedução libertina encontra a via aberta para se servir do instrumento retórico-linguístico do equívoco jargão galante como forma de engodo das suas vítimas, mais ou menos incautas. E é, então, através da arguta e subtil manipulação da arte retórica do equívoco que os libertinos de Crébillon e de Laclos se afirmam no seu círculo social e galante, enredando as suas vítimas num discurso tão sedutor e irresistível como o da célebre serpente do Jardim do Éden.

Bibliografia

- ALBERONI, Francesco (1991). *O Erotismo*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- CREBILLON, Claude (1999a). "Le Sylphe". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 23-37.
- CREBILLON, Claude (1999b). "Lettres de la marquise de M*** au comte de R***". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 79-234.
- CREBILLON, Claude (1999c). "Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 269-439.
- CREBILLON, Claude (2000a). "Les Égarements du cœur et de l'esprit". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 67-247.
- CREBILLON, Claude (2000b). "Le Sopha, conte moral". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 281-459.
- CREBILLON, Claude (2000c). "La Nuit et le Moment". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 529-614.
- CREBILLON, Claude (2000d). "Le Hasard du coin du feu". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 633-711.
- CREBILLON, Claude (2001a). "Les Heureux Orphelins". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. III, pp. 31-271.
- CREBILLON, Claude (2001b). "Ah quel conte !". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. III, pp. 299-637.
- CREBILLON, Claude (2002a). "Lettres de la duchesse de *** au duc de ***". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. IV, pp. 37-261.
- CREBILLON, Claude (2002b). "Lettres athéniennes, extraites du portefeuille d'Alcibiade". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. IV, pp. 299-722.
- ELIAS, Norbert (1985). *La Société de cour*. Paris: Flammarion.
- FORT, Bernadette (1978). *Le Langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*. Paris : Klincksieck.
- LACLOS, Choderlos de (1972). *Les Liaisons dangereuses*. Paris: Gallimard.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1993). *Jogo de Espelhos: reflexos para um auto-retrato*. Lisboa: Editorial Presença.
- Rougemont, Denis de (1982). *O Amor e o Ocidente*. Lisboa: Moraes Editora.
- RUSTIN, Jacques (1979). *Le Vice à la mode. Étude sur le roman français de la première partie du XVIIIe siècle, de "Manon Lescaut" à l'apparition de la "Nouvelle Héloïse" (1731-1761)*. Paris: Ophrys.
- STEWART, Philip (1973). *Le Masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIIIe siècle*. Paris: José Corti.

VERSINI, Laurent (1968). *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des "Liaisons dangereuses"*. Paris: Klincksieck.